



TITLE:

経験を異化する --マリヴォー『い
さかい』における欲望の手練手管
を中心に--

AUTHOR(S):

山下, 裕大

CITATION:

山下, 裕大. 経験を異化する --マリヴォー『いさかい』における欲望の
手練手管を中心に--. 仏文研究 2018, 49: 127-141

ISSUE DATE:

2018-10-31

URL:

<https://doi.org/10.14989/235570>

RIGHT:

許諾条件により本文は2019-11-01に公開

経験を異化する

－ マリヴォー『いさかい』における欲望の手練手管を中心に －

山下 裕大

序

十八世紀フランスの知的世界に、ジョン・ロックの感覚論が広汎な影響を与えたことは良く知られている。人間の自然的本性の探究を旨とするその思想は、必然的に「純粋性 *pureté*」の理想へと接続されるが、それは同時に、矛盾を孕んでしまう試みでもあった。なぜなら経験は多かれ少なかれ、我々の思惟の範疇から完全に抜け出すことが出来ず、「虚構性」を帯びざるを得ないからである¹⁾。純粋な経験はいかにして可能か。啓蒙の世紀における本質的な問いが、マリヴォーの恋愛の主題に結実した劇作が『いさかい *La Dispute*』（1744年初演）であると言えるだろう。幕開きでは「世界で最初の不実は、男女いずれの責任によるものか」との難題をめぐる「いさかい」が宮廷で巻き起こったことが、王子とエルミアヌの会話によって明らかにされる。その責任を専ら男性に負わせるエルミアヌの主張に対して、王子は「生来哲学的な」²⁾父親が整備した実験的舞台を披露する。それは純粋な経験を可能にする「自然状態」であり、約二十年間、王子の使用人であるメスルーとカリーズ以外の人間関係を遮断し、養育されてきた四人の若者達（女性：エグレ、アディーヌ、男性：アゾール、メスラン）を今まさに会わせることで、解答を導こうと言うのである³⁾。「実験材料」として事前に準備された若者達は、王子とエルミアヌの視線に一方的に晒され続けるが、この「観察する／観察される」視線の関係性は、マリヴォー劇において、恋愛心理を「操作する／操作される」登場人物の関係性と密接な関係があることを思い出したい⁴⁾。確かに一種のパノプティコンとして機能する実験的空間には、舞台上の若者達と建物の高みに位置する宮廷人との間の交流は一切見受けられない。しかし不実を再現する舞台においても、相変わらず若者達の傍らにメスルーとカリーズが居続け、交流を持ち続けている点は注目すべきである。よって虚構の自然状態におけるメスルーとカリーズの存在は「無視し得る」⁵⁾要素であり、王子が彼等に対して「人格化の過程や子供達の教育に関して、どれほどの影響力を持つのか考慮することに気を留めない」⁶⁾かどうかは疑わしい。むしろ我々はこの登場人物の位置関係を、王子と使用人の間で周到に練られた、若者達を誘惑する手練手管の戦略の一環として、積極的な意味で理解すべきである。実際、若

者達の欲望の発生とその展開はメスルーとカリーズの行動に、密かではあるが決定的に負っている。「子供達の本能的な感覚的欲望や自己中心主義を強調する、全く新しく挑発的なイメージ」⁷⁾を与えたパトリス・シェローの記念碑的演出（1973 年）における、第三場冒頭のカリーズがエグレの両目を覆っていた紐を解くシーンは、後に続く若者達の知の形成における「視覚」の役割を象徴的に表わす一方で、「シェローの俳優は言語をぼかすことに努めているようだ。彼等は言語を分解し、体験される状況に従属させる。言語が時おり聞き取れなくなるほど、テキストは出来事に対する感情や反応を説明させるものに過ぎないかのようである」⁸⁾と指摘されるように、「言語」の役割を過度に矮小化してしまってもいた。言語を通じた俳優の意思疎通が、当時の演劇界の約束事であったとしても、やはり原始的な世界に生きる若者達が、王子やエルミアヌ、メスルーやカリーズと同じ言語を使用している事実は無視し得ない。言語の獲得は王子が説明する、若者達の交際の観察を容易にするという便宜的な意味を超えて、彼等の経験を指揮する手段として利用されるのである。また更に、若者達の使用言語が「フランス語」であることを考慮するならば、「欲望は男性／女性の性的アイデンティティーと無関係である」⁹⁾とは断定出来ず、誇張して言えば、不実発生の過程における彼等の「性的アイデンティティー」をめぐる行動が、あらかじめ用意された「脚本」に則った振る舞いのようにさえ思えてくる。よって本稿は若者達の経験が、他者の介在により社会化される事例を分析することで、経験内部に潜む純粋性の虚偽を解明することを目指す。そのために、まず王子がメスルー、カリーズを伴い組織する「自然状態」の虚構性を確認し、次に四人の若者達に対するメスルーとカリーズの欲望の手練手管を考察する。そして最後に、若者達の性的アイデンティティーの無知とフランス語に特徴的な文法的機能の関係を検討することへと議論を展開する。これらの分析を通じて、『いさかい』が演劇を存在せしめる基礎的要素を問題化することで、舞台を鑑賞する観客の「常識」を動揺させる効果を発揮することも明らかにされるだろう。

I. より自然らしい自然

既存のカップルを「解体する *déconstruire*」ことが等しく、新たなカップルを「再構築する *reconstruire*」ことに連なる緊密に構成された劇作は、『*La Double Inconstance* 二重の不実』（1723 年初演）において既に確認される。その題名は結末を予告するものであり、フラミニアを中心とする「誘惑者」の欲望の手練手管を「開示」することによって、観客の関心をシルヴィアとアルルカンの「二重の不実」に至る過程、つまり不実の「作成方法」へと向かわせるのである。不実の手練手管が具体的に実践へと移される第二幕を除いて、シルヴィアとアルルカンの恋愛心理を秘密裡に操作する目的を共有する登場人物（大公、フラミニア、リゼット、トリヴラン）のみで構成される戦略会議のシーン（第一幕第二場、第一幕第八場、第三幕第一場）が設定されており、シルヴィアのコケットリーを刺激することを作戦の中心に据える、など今後の展望が明かされる。また劇言語である「傍白」の特殊な効果によって（「フラミニア：（傍白）事

は形を成し始めているようね」¹⁰⁾、「大公：（最初の言葉を傍白で）打ち明けるのはもう少し待とう」¹¹⁾）、劇世界の誘惑者と現実世界の観客の間には、一種の共犯関係が生み出される¹²⁾。観客に、まるで「舞台裏を覗き見する」かのような好奇心を掻き立てると同時に、舞台上の誘惑者と歩みを共にして「劇作に携わる」かのような印象を与えることが『二重の不実』の大きな特徴だと言える。

一方『いさかい』は、誘惑者による欲望の手練手管を「隠蔽」する。先述したとおり、四人の若者達によって繰広げられる不実発生の舞台に王子は参加していない。また王子の使用人であるメスルーとカリーズはその舞台に加わっているものの、主人との交流は完全に遮断されている。更に言えば、彼らは舞台上で若者達に対してのみ言葉を投げかけており、両者が直接言葉を交わすシーンすら無い¹³⁾。世界を「文明」と「野生」に峻別する舞台設定は、王子が用意する自然状態の説得力を増加させることだろう。「宮廷人」である王子とエルミアンヌが建物から四人の「自然児」を見下ろす構図は、一種のヒエラルキーの如く観客に提示される。つまり自然児から宮廷人に視線が向けられることは無いが、宮廷人は自然児に対して一方的に視線を浴びせ続けるという構図は、「見る voir」行為と「権力 pouvoir」との密接な関係を我々に想起させるのである。このように、二つの世界の隔たりを保持する、登場人物の位置する「高低差」の光景は、野生の世界の純粋性を「視覚的」に強調している。それでもやはり我々は、野生の舞台が文明によって浸食されていることを見逃すことは出来ない。上述したような状況設定は、不実発生の舞台の「透明性」を確保するために、緻密に整えられた手筈として考えるべきだろう。なぜなら、メスルーとカリーズは二つの世界を繋ぐ「仲介者」の役割を担っており、野生の世界に潜む文明の眼差しを露にしているからである。エグレとアゾールの会話を盗み聞きするト書き（「ここでカリーズが遠くに現われ、話を聞く」¹⁴⁾）は、メスルーとカリーズが若者達の経験の単なる「傍観者」では無く、彼等の行動を注意深く観察する「監視者」であることを、間接的な方法で明らかにしている。若者達四人との間に血縁関係は無いが、「私の子供達」¹⁵⁾と呼ぶように、メスルーとカリーズは「育ての親」として、不実発生の舞台が開始されるまで、彼等を「理想的」な環境で教育していた¹⁶⁾。ここでマリヴォーの劇作術において、若者の恋愛心理に対して親の存在が重要な役割を担っていたことを振り返りたい。

『愛と偶然の戯れ *Le Jeu de l'amour et du hasard*』（1730年初演）（以下、『戯れ』と表記）でオルゴン氏は、娘シルヴィアに「完全な自由」¹⁷⁾を与えることを表明しつつも、彼女の行動に支配的な影響力を及ぼしていた。シルヴィアに対するオルゴン氏の「少々優し過ぎるくらいでなければ、十分に優しくはなれないのだから」¹⁸⁾という箴言めいた言葉は、女中リゼットが「あらゆる人間の中で最良の人間しか、そう仰ることは出来ません」¹⁹⁾と評するように、優れた人間性が「過剰」に演出されている。しかし奇妙なほどに強調された「寛容な父親像」は、むしろ他のシーンにおけるオルゴン氏の不可解な行動を浮き彫りにする。一度も面識の無い許嫁ドラントの人間性を観察するために、シルヴィアはリゼットに変装して彼を観察することを申し出るが、オルゴン氏は傍白で「面白い思いつきだ。[…] 娘を言うとおりにさせておいたら、随分おかしい事が起きるに違いない。彼女自身、そうとは予期しないことが」²⁰⁾と言い、彼女

の要求を聞き入れる。しかしこの時点でオルゴン氏は旧友であるドラントの父から送られた手紙によって、ドラントもまたシルヴィアを観察するため従僕に変装してオルゴン氏宅を訪れることを知っている。オルゴン氏とシルヴィアの兄マリオは、一家の重要事であるシルヴィアの結婚をめぐるこの奇妙な「二重の変装劇」を口外せず、その推移を「観客」のように見守るのである。それから彼等は「観客」であると同時に、劇中劇に介入しシルヴィアとドラントの恋愛心理を発展させる「劇作家」としての役割をも担うことになるだろう²¹⁾。やがてシルヴィアとドラントは召使いとして出会い、互いに惹かれ合うが、対称的な変装劇の真実を知らないために、身分差の恋に苦悩する。やがてシルヴィアはオルゴン氏に対して変装劇の中止を願い出るが、オルゴン氏はこれを拒否する。彼女はかなり感情的な精神状態でありつつも、「お父様を怒らせる心配がなければ、既に正体を現わしていたでしょう」²²⁾と言って身勝手な行動は慎むのである。ついにドラントはシルヴィアより先に正体を明かすことになるが、彼女は「身分差を克服する」結婚を決意させるため、敢えて正体を明かすことはしない。そしてこの事態の経過もまたシルヴィアからオルゴン氏に直接伝えられる。変装開始の要求（一幕）、変装中止の懇願（二幕）、変装継続の決定（三幕）と『戯れ』の劇作を方向付ける重要な局面は全て、シルヴィアがオルゴン氏のもとを訪れ、彼の判断に委ねられているのである。思うに『愛と偶然の戯れ』の劇作術を考察するうえで、詳細に説明されることの無い「幕開き以前」の状況は重要な意味を持っている。そもそも、幕開き直後のシルヴィアとリゼットの結婚をめぐる「いさかい」や後の変装劇は、オルゴン氏とドラントの父が、子供達に無断で縁組みを取り決めてきたことに端を発するものだった。また先に見た「父の命令に従順な娘」の構図はシルヴィアとドラントの結婚を導く不可欠な要素であるが、幕開き以前の日常生活を通して習慣化され、意識に上らないほど徹底された親子関係だと言えるだろう。作品内部より広い時間軸において、つまり娘を強引に結婚の問題に直面させる縁談から、シルヴィアが自身の正体を明かし、ドラントと互いの愛を語り合う幕切れまで、全ての経過を密かに観察し、主導権を握り続けるのはオルゴン氏その人なのである²³⁾。

『戯れ』のオルゴン氏は、幕開き以前の状況設定、および劇中での「観客」と「劇作家」の複数の役割を同時にこなしていたが、『いさかい』においてそれらの役割は、複数の登場人物に割り当てられている。つまり虚構の自然状態は幕開き以前に王子の父親が「発案」して「整備」され、その実験的舞台は王子に「継承」され「監視」の対象となり、若者達の経験を秘密裡に操作する手練手管は、メスルーとカリーズに「委託」され「実践」へと移されているのである。ここでメスルーとカリーズによる欲望の手練手管の分析に先立って、そもそも王子が解説する虚構の自然状態が「絶対性」の次元ではなく、「可能性」の次元において設えられていることに留意したい。

そこに行きましょう。そうです。当時の男性や女性、世界や最初の恋愛は、かつてそうだったように、少なくとも、かつてそうだったはずの状態で、私達の目の前に再び現われます。同じ出来事で

は無いでしょうが、同じ性格を帯びているでしょう。あなたはかつてと同じ心の状態や、最初の魂と全く同じ、更には可能であれば、より真新しい魂をご覧になるのです²⁴⁾。

不実発生の舞台の純粹性を訴える王子の主張は、マリヴォーの定期刊行物や小説作品に見られる一人称の語りを想起させる（「読者よ。私はあなたを欺くことを望んでおりません。前もってお知らせしますが、ここであなたがお読みになるのは作家の文章ではないのです」²⁵⁾、「このような始まりは、ある小説を予告するかもしれません。しかし私が物語るのは小説ではありません。私を育てた人々から知らされたままの真実をお話するのです」²⁶⁾）。原初の世界に立ち帰ることが不可能な我々にとって、自然状態は虚構的側面から不可避である以上、その信憑性は自然を組織する「発信者」と自然を判断する「受信者」の知的範疇に収まり続ける問題である²⁷⁾。そして、この世で最初の不実の責任を、男女いずれかの性に帰する、解答困難な問いをめぐって整備される自然状態は、この合理的側面から考慮した場合、反論の余地の無い「もっともらしい *vraisemblable*」ものに思える。それはまさに王子が「より真新しい魂」と言うほどに、普遍的な意味での自然に勝る、より自然らしい自然なのである。とはいえ「同じ *même*」であることを強調する論法は、その執拗な反復ゆえに、かえって「同じで無い」ことを示唆するかのようであり、王子の説明を仔細にたどると奇妙な点が見出される。それは若者達の他者関係を遮断するという目的のもと、「逆説的」にメスルーとカリーズとの他者関係が発生していることや、若者達は世話係とのコミュニケーションを可能にするフランス語の共通言語を獲得しており、既に「社会化」されているということである。様々な自然性の「剥奪」によって、王子が示す自然性が成立していることを我々は見逃すべきではないのである。

II 感覚を縁取る言語

いよいよ第三場から不実発生の舞台が幕を開ける。王子の説明によれば、これはまさに若者達が「自分達の囲いから脱し、互いに知り合う自由が与えられる」²⁸⁾舞台であるが、その冒頭が「小川」でエグレが自己像を認識することに充てられており、彼女はカリーズによってその場に導かれていることに注目したい。エグレが小川で自己像を発見し、媚態を身に付ける端緒となるシーンは、言うまでもなくギリシア神話に登場するナルキッソスの逸話を想起させる。極めて紋切り型な自然状態の再現により開始されることで、王子が披露する舞台は事前に「プログラミング」されたものであり、観客の自然状態に対する「偏見」を利用することで信頼性を担保しようとしているのではないか、という不信感を抱かせる。しかしエグレの振る舞いはナルキッソスの逸話の再現と言えるものの、相違点も確認出来る。つまりナルキッソスは男性であり、小川に映る像が自己像であることを独力で認識する一方、エグレは女性であり、小川に映る人間がエグレ本人であることはカリーズによって教えられるのである。エグレの知の形成と行動に果たすカリーズの役割は大きい。新たな世界に触れた驚きを、空間の広がりに対す

る驚きとして鮮やかに描写する「国がいっぱい！住居がいっぱい！これほど広い場所では、私はもう存在しないかのようです」²⁹⁾というエグレの言葉。あるいはカリーズの「さあエグレ、私に付いて来て下さい。ここはあなたが知らなかった新しい場所。ですが、安心して歩き回ることが出来るんですよ」³⁰⁾という自由な行動を認める言葉は、いずれにせよ、登場人物の行動範囲は劇場の舞台上に制限されるという演劇的機構と、そこで繰広げられる若者達の全ての行動は王子とエルミアヌの視野に収まり続けることによって、奇妙な調子を帯びて観客に伝達されることだろう。第三場終わりでカリーズはエグレに対して「好きなように散歩しなさい」³¹⁾と勧めるが、小川との接触で「自分を見つめて一生暮らすかもしれない」³²⁾と口にするほど自己像に夢中になってしまったエグレは、その場に釘付けにされてしまう。結果的にエグレはカリーズの言葉とは裏腹に行動を制限されることで、続く第四場のアゾールとの初対面に誘われるのである。

若者達の知は「感覚」と「言語」が密かに繋ぎ合わされることによって「開発」されることだろう。エグレとアゾールは束の間での出会いではあるが直ぐさま惹かれ合い、カリーズは彼らが「運命共同体」であると宣告する。これに対する「まさしく。私達自身（＝エグレとアゾール）それを見抜いたんです」³³⁾という言葉。更には「この人（＝アゾール）は正しいです。彼があなたに言う全てのことは、私も感じています。[...] 私達だって理解は出来ませんが、感じているのです。それは無限なのです」³⁴⁾という言葉で、エグレは自身の経験に依拠した感覚的思考を訴えるが、彼女の発言は客観性に乏しいと言える。なぜならカリーズの「彼（＝アゾール）があなたを愛し、あなたが彼を愛することには全く驚きません。あなた達はお互いのために作られているのですから」³⁵⁾との言葉を真に受け、その内容を反復してアゾールと喜びを分かち合うエグレの姿を見ると、経験によって生じた感覚は、言語によって初めて意味が獲得されると言えるからである。ここで突然メスルーとカリーズは「自然の使命」³⁶⁾に従い、お互いに魅了し合い続けるためとの理由によって、エグレとアゾールに一時的な離別を強要する。この忠告を断固として拒否するために、彼らはメスルーとカリーズの手練手管によって一層「補強」された愛情を語らい合うが、メスルーの言葉を繰返したアゾールの「私はあなたを熱愛しています」³⁷⁾という言葉が続けざまに浴びせられたエグレの反応は、「運命的」な愛の綻びを垣間見せる（「溜め息をついて）そうよ、熱愛して下さい。でも、息をつく時間を頂けませんか。はあ！」³⁸⁾）。愛する者の不在を耐え忍ぶために、カリーズはエグレに対して彼女の肖像画かアゾールの肖像画どちらかを選ぶように提案するが、「彼の肖像画は既に頭の中にある」³⁹⁾と述べて、彼女が自身の肖像画を選択するシーンは、アゾールがもはや必要不可欠な存在では無くなった事実を暗示している。結局エグレはアゾールに対してこの場を立ち去ることを要求するが、これが女性の媚態の闘争を巻き起こすアディーヌとの出会いを導き、相手の男性を獲得する闘争、つまり不実の発生へと急速に展開されていくのである。

既に恋人がいるにも関わらず、際限なく異性を求める行為、あるいは、今後新たな異性との恋愛関係を構築するために、現在の恋人との関係を解消する行為を「不実」であると我々が見なし得るには、恋人達が「誠実」であることが前提条件とされるはずである。この意味におい

て、若者達の誠実さはメスルーとカリーズによって強制されているため、不実発生の舞台は、若者達の純粋な経験によるものとは言い難い。不実の「作成方法」はまずもって、彼らを「道徳化」することから始められるのである。やがて第一四場で、エグレはもう一人の男性メスランと出会う。メスランはかつてアゾールがしたように、エグレの手に接吻する。アゾールはこの行為に対して嫌悪感を示すが、エグレは「あら、悪いことでは無いですけど。ところでアゾール、あっちへ行ってくれますか？ご承知のとおり、不在が必要なんです。それほど長く続いてはおりませんわ」⁴⁰⁾とつれない対応を見せる。つまりここで「不実」への傾向を示す彼女の対応は、「誠実」で在り続けるためという論理に巧妙にすり替えられているが、この口実を与えているのは他でもないメスルーとカリーズなのである。続く第十五場では、ソクラテスの「産婆術 maieutique」⁴¹⁾を思わせるカリーズの話術によって、エグレの未だ潜在的な不実への意志が顕在化する。

カリーズ：でもアゾールに対する嫌悪の原因は、あなたが言っていることではなくて、現在あなたが彼よりその仲間を愛していることにあります。

エグレ：そう思いますか？あなたが正しいのかもしれませんが。

カリーズ：おやおや。そんな不実、恥ずかしくはないんですか？

エグレ：恥ずかしいと思いますよ。偶然の出来事に恥をかかされているわ。私はまだ無知なんです。

カリーズ：そうではありません。あなたは彼をずっと愛し続けると、あれほど約束したじゃないですか⁴²⁾。

曖昧な次元に留まっていたエグレの、メスランへの関心の増加とアゾールへの関心の減少は、言語化されることで具体的な問題として彼女を直面させる。エグレは男性二名の間で揺れ動く思いを、もはや論理的に解決出来ない状況に追い込まれるが、彼女達の会話を紐解くと、一見カリーズはエグレの「真理の探究」を導く「補助者」として振る舞っているかのようであり、実際にはエグレの思考が、彼女の「誘導尋問」の如く発せられる問いの内容に引っ張られていることが分かる。カリーズはエグレの不実への意志を顕在化させておきながら、不実を正当化しようとする返答をことごとく斥ける。しかし、唯一エグレの意見に同調するような彼女の言葉は注目に値する。

エグレ：でも、その長所は重要です。新しくやって来た人、別の人であるという以外に何かありますか？少なくとも、かなり素敵なことです。アゾールには無い美点です。

カリーズ：それから、新しくやって来た人はあなたを愛するようになるでしょうし。

エグレ：まさしく。彼に愛してほしいわ。まだそういう長所も持っているんですね。

カリーズ：その代わり、アゾールはあなたを愛さなくなります。

エグレ：そんなことはありません。彼は既に私を愛しているのですから⁴³⁾。

おそらくここで「一人の男性の愛情しか享受出来ない」との忠告は、不実の問題が、女性の「美の優劣」に決着をつける問題でもあったことをエグレに思い返させる契機となる。その勝敗は、彼女らを美しいと認める「人数」に基づき決するものであるならば（第九場）、より多くの男性から愛されるに越したことはない。よってエグレは興味を抱くメスランを射止めると同時に、興味が薄れたアゾールを失いたくもない。彼女の「より好都合な方を選ぶしかない」⁴⁴⁾との発言は、結果的に第十六場で、「新しくやって来た人」がアディーヌの恋人であるメスランだと判明し、アディーヌの肖像画をもはや必要無いと語った時、彼を愛することを躊躇無く決断する行動へと繋がっている。つまりエグレにとって競争相手であるアディーヌの恋人を奪ったという点で、メスランを選択することは付加価値を有するのである。それでもやはりエグレはアゾールに慕われ続けることを望むが、カリーズの忠告どおりアゾールは彼女を愛さなくなり、代わりにアディーヌと結ばれることで「二重の不実」が完結する。以上分析したようにメスルーとカリーズは若者達の感覚と行動を司っており、この意味において、もはや虚構の自然状態を純粋な経験の場と見做すことは困難である。我々がそこに見出せるのは、劇中で頻繁に強調される「見る voir」と「知 savoir」の関係の背後に潜む「言語」の役割である。観察者であるメスルーとカリーズは、第三場で小川が鏡の機能を果たし対象を切り取ったように、言語によって感覚を「縁取る encadrer」ことで若者達の知を形成しつつ、彼等の行動を方向付けているのである。

Ⅲ 性的アイデンティティとフランス語

第二十場冒頭で、対称的な「二重の不実」が発生する事態に耐えきれなくなったエルミアヌの闖入によって、劇内部に再現された自然状態は突如として解消されてしまう。「これ以上見たくはありません。このアディーヌといい、このエグレといい、私には我慢出来ない。女性の中でも、およそ最も憎むべきものにくじが当たったに違いありません」⁴⁵⁾という言葉に見られるように、世界で最初の不実は男性によるものと頑なに主張していた彼女にとって、男性が不実に走ったこと以上に、女性が不実に走ったことの方が憂慮すべき問題であり、納得出来ない事実なのである。心中穏やかでは無いエルミアヌの思いがけない行動の直後、奇妙にも折よく、それまで一度も劇中で言及されることの無かった、新たな三組目のカップル（女性：ディナ、男性：メスリス）が舞台に飛び込んでくる。不実な四人の男女に全く興味を示さず、文句の付けようが無いほどに「誠実」なカップルであることを示す彼らの発言は、非常に簡潔かつ明晰である。しかし彼らの発言はカリーズの、新たな若者達の行動が、四人の若者達の行動と見事な対照を成すように構成された言葉に導かれていることもあって、一種の茶番劇のように映る⁴⁶⁾。彼らの模範的な態度に感銘を受けたエルミアヌはディナの面倒を引き受けると言うが、やはりここでも彼女の関心は男性では無く女性に向けられたままである。第二場の不実発生の舞台鑑賞へと誘う王子の発言と呼応する、『いさかい』を締めくくるエルミアヌの「行

きましょう」⁴⁷⁾という言葉は、「いさかい」の更なる継続を予期させるものであり、何ら観客を納得させるものではない。不実に対する問いは、宙吊り状態のまま放置されるのである。

とはいえ我々は最終的に、世界で最初の不実を男女いずれかの責任に帰することが困難だとしても、王子とエルミアヌの会話に確認出来るように、不実発生の「仕組み」の違いによって、虚構の自然状態における男女の「欲望の非対称性」を認めることは出来るだろうか。

エルミアヌ：まあ、いくら違いを認めて頂きたいですね。男性はひどい裏切り者です。つまらないことで、口実さえ探そうともせず、変わってしまうじゃありませんか。

王子：認めましょう。女性の手法は少なくとも猫かぶりですから、より慎ましいですね。我々と比べて、良心に対して勿体をつけるようです⁴⁸⁾。

ここで王子によって解説された、四人の若者達を別々に隔離して育てるという他者関係の排除は、異性関係を排除する試みでもあったことを思い起こしたい。少なくとも若者達の振る舞いを確認する限り、性差はメスルーとカリーズの言葉によって知らされているが、その後も彼等は性差に特別な関心は示さず、欲望するかのように描写されている。同じ小川を舞台にすることで、エグレとアゾール（第四場）、エグレとアディーヌ（第九場）の初対面の非対称性は一層際立つことだろう。彼らは互いの性別を知らないようであるが、男女の欲望は見事なまでに不均衡に現れている。男女の初対面では、まずアゾールが相手の美しさを称賛する言葉を語りかけ、続いて、エグレが鸚鵡返しのように応答するという関係性が顕著であり、二人は魅了され合う。反対に女性同士の初対面では、お互いが「注目されて驚かれるのを待つのは、美しい方なのよ」⁴⁹⁾という持論のもと一歩も譲らず対立する。エグレの「似ているかもしれない」⁵⁰⁾との言葉は、彼女が相手の性別を直感的に把握する能力を有するかのように匂わせるが、いずれにせよアディーヌの性別に関して情報を探る発言は見られない。この女性同士の初対面における対立はまた、男性同士の初対面と好対照をなしている。アゾールとメスランが出会う第十三場では、その時点で自身が男性であることを知るアゾールが、エグレがアディーヌに対してしたように、「あなたは僕に似ています」⁵¹⁾と言った後、メスランに男性なのか尋ねる⁵²⁾。エグレとアディーヌの関心は、互いの対立相手に好意を寄せる人物を奪い取ることへと向かう一方、アゾールとメスランは新たな人物とのめぐり合いを祝福するため、各々が愛情を注ぐ人物と喜びを共有することを望む。お互いを「仲間 camarade」と呼び合う間柄の、彼らの「食事」への関心や「飛び跳ねる」動作は、アルルカンの類型特徴を彷彿とさせるものである⁵³⁾。実際、この欲望の非対称性は『二重の不実』のシルヴィアとアルルカンの人物造形においても顕著に現れており、マリヴォーの著作における男女の典型的な構図と言える。とはいえ若者達の言語水準を検討すると、性差に対する無知や無関心が、欲望の発露に見られる男女の差異を「自然の摂理」として印象付けるための「演出」に過ぎないのではないかという疑問が湧く。

ここでメスルーとカリーズは若者達にとって単なる「世話係」である以上に、学習を施す「教育係」であったことにも着目したい。例えば、王子によって若者達がただ一度だけ「生徒達」⁵⁴⁾

と言い換えられていることから、虚構の自然状態が一種の「学校」として機能していたことが分かるし、エグレとアディーヌが衝突する状況で、唐突に挿入された「ここから離れましょう、ほら音楽の時間よ、ぐずぐずしているとあなたにレッスンが出来なくなってしまう」⁵⁹⁾というカリズの言葉からは、彼等が宮廷人と同等の教育環境で成長してきた事実が読み取れる。また「小川」という単語をエグレが知らなかったように、若者達の言語能力は「語彙力」という点では不十分だと言えるかもしれないが、初対面のエグレに対するアゾールの「あなたに出会った喜びが、はじめ私から言葉を奪ってしまいました」⁶⁰⁾という表現は、「社交界の気取り屋でも、それ以上上手く言うことが出来ない」⁶¹⁾ほどに洗練された表現だと言える。そして決定的な事実であるが、フランス語の習得と運用は、性数一致の文法規則に基づき、性差を理解し男女を区別する行為であることは見逃すことが出来ない。若者達が終始披露する、流暢で正確なフランス語運用能力を考慮する場合、彼等が性差の概念を獲得していない状況はかなり不自然であると言ってよい。例えばエグレは小川に映る自己像や、アゾール、アディーヌと初めて接触する際、アイデンティティーが不明な相手に対して抽象名詞を用いているが、「人間 *personne*」と「物体 *objet*」を使い分け、それぞれ誤謬無く「une」と「un」の不定冠詞を選択出来ている人物が、フランス語の機能を知りながら、対象をいづれかに分類する「男性／女性」の違いを知らないということがあるだろうか。劇中では、エグレとアゾールに対するメスルーの「一方が男性で、もう一方が女性だ」⁶²⁾という端的な説明により、性差の概念が獲得されるかのように描かれる。しかしこの説明直前の、エグレの発言は不可解である。

あなた（＝アゾール）は私のために特別に作られていて（＝*fait*）、私は特にあなたのために特別に作られている（＝*faite*）そうよ。彼ら（＝メスルーとカリズ）はそう教えてくれた。だから、私達はこんなにも愛し合っているのね。私はあなたのエグレ、あなたは私のアゾール⁶³⁾。

「作る *faire*」の動詞活用に確認出来るように、性別が判明したアゾールに対して的確に男性形である「*fait*」を与えるばかりでなく、自身にもやはり的確に女性形である「*faite*」を付与している様子を見ると、彼女は既に、男性の「対概念」としての女性を理解していたかのようなのである。この「性差の無知」と「フランス語の性数一致の原則理解」の奇妙な関係は、他の若者にも確認出来る。例えばメスランをエグレに紹介する「そう。僕が作った仲間（＝*un camarade*）で、名前は男性。この近くの世界からやって来たんです」⁶⁴⁾というアゾールの言葉では、男性が「個人名」であるかのように表現されているが、一方で両性名詞「*camarade*」に「un」を付与していることから、メスランを人間に対する「種概念」の男性として認識していると思われる。またアディーヌは、その時点で性別を把握していないであろうエグレの名前に正しく「une」を冠している（「そう、エグレ（＝*une Églé*）とかいう人間で」⁶⁵⁾）。この場面における不定冠詞は、固有名詞を普通名詞に変化させる機能を持っており、個人からアイデンティティーを奪う表現であるが⁶⁶⁾、少なくとも性差という視点から見れば、エグレを女性として認識する行為でもあると言える。このようにフランス語の活用という観点に立てば、若者達は幕開き以前

に、性差の存在を知っていたはずである。もちろん性差は、知識として理解すべき「観念的」な次元と、経験として理解すべき「実存的」な次元とに、分けて考える必要があるだろう。それでもやはり我々は、先に確認した王子やメスルー、カリーズの人物造形も相まって、男女における欲望の非対称性を、そのまま若者達の純粋な経験の産物として見ることに躊躇せざるを得ないのである。

結

以上確認したように「世界の起源に立ち戻る」啓蒙の世紀に顕著な主題は、『いさかい』において、自明の理として受容された「演劇の機構」を問い直すものでもあった。つまり虚構の自然状態において、登場人物の自由な行動範囲は「舞台上に制限」され、登場人物の経験は「言語の獲得」によって社会的な意味で可能になった。反対に、演劇の機構を活用することによって、経験に内在する純粋性の幻想を暴くことにも成功していた。つまりここで自然の

「théâtralisation 演劇化」と社会の「dethéâtralisation 脱演劇化」は循環的に作用し合っていたのである。舞台設定によって文明と自然の二つの世界を峻別するかのように見える「観察する者／観察される者」の構図は、文明内部にも潜んでいた。第三場のエグレがカリーズを未知の場所へと導き、欲望を喚起する手練手管は、そもそも第一場と第二場の王子とエルミアンヌの関係性を想起させるものである（「エルミアンヌ：私をどこに連れて行って下さるの？」⁶³）。「エルミアンヌ：「そうです。あなたは私の好奇心を刺激します」⁶⁴」。それから劇冒頭で王子は不実の責任を男性に帰すエルミアンヌに同調しているが、その意見に対する態度は、両者の間で異なっている。つまり「宮廷全体を敵に回す」⁶⁵ほどに、エルミアンヌの意見は一種の「偏見」に基づいた「絶対的」な意見であり、王子の意見は「お世辞」に過ぎず、状況によって変化し得る「相対的」な意見である。第二場での王子の「あなたに気に入られたいという極度の欲望が、あなたを正しいと思い込ませてしまうのでしょうか。そうです。確かなのは、気づかぬほど巧みに思い込ませるということなのです」⁶⁶という言葉は皮肉な調子を帯びて、最終場のエルミアンヌの困惑する姿に反響することだろう。彼女が不実発生の舞台に足を踏み入れる行為は「少なくとも暗黙の内には、自身を俳優として認識し、劇が演じられたり、演じ合われたことを認め、自身に言い聞かせる」⁶⁷行為であると言える。「確実に、あなたのご意向に沿う結論が下されるでしょう」⁶⁸という甘い言葉に誘われた結果、女性が不実に加担した事実は、彼女にとって一層腹立たしいものとなるのである。このように『いさかい』は文明の野生に対する（王子、エルミアンヌ、メスルー、カリーズの若者達に対する）虚偽だけでなく、文明の文明に対する（王子、メスルー、カリーズのエルミアンヌに対する）虚偽を同時に摘発している。マリヴォーは十八世紀の同時代人と同様に、純粋な経験の舞台をフィクションの領域において創造したが、自らの手によって知性の欺瞞を抉り出していた。そして無自覚に了解された、

演劇特有のフィルターを通して、また、真意を容易に悟られないよう配慮された、マリヴォー作品に特徴的な暗示的言語によって、我々観客に自省を促しているのである。

注

1) 実際ロック自身が、この両義性を暗示していると言える。「我々はこれと同じ方法で見ることが出来る。その点に関して、どのように心が次第に向上し、観念を拡大、複合し、その抽象を編成し、あらゆる観念を推理し、内省する他の諸機能を行わせるように進歩するのかを (Locke, *Essaie philosophique concernant l'entendement humain*, livre II, chapitre. 1, §22, traduction. P.Coste, édition. É.Naer, Vrin, 1972, p. 24)」という言説は「物語化」されており、「最初の状態と最後の状態の間の一連の変化を描写して、動態述語やある時間性の存在に特徴付けられている」のである (Christophe Martin, *Fictions de l'origine 1650-1800*, 2012, Desjonquères, p. 15)。

2) Marivaux, *La Dispute*, dans *Théâtre complet*, édition établie par Henri Coulet et Michel Gilot, tome II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 547。王子の父親は舞台に登場することの無い、謎めいた存在である。

3) 「タブラ・ラサ *tabula rasa*」を実現する「子供の隔離」という手法は、啓蒙の世紀における文学的・思想的著作に頻出するが、良く知られているように、これは十八世紀の発明ではない。例えばヘロドトスの『歴史』は、エジプト王プサメティコスが、人類の原始的言語を究明するために、子供達を言語のあらゆる影響の外で育てたことを伝えている (*ibid.*, p. 1066)。

4) Jean Rousset, Marivaux ou la structure du double registre, dans *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires, de Corneille à Claudel*, José Corti, 1962.

5) Patrice Pavis, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Publications de la Sorbonne, 1986, p. 391.

6) *Ibid.*, p.391.

7) Marivaux, *La Dispute*, dans *Théâtre complet*, édition établie par Henri Coulet et Michel Gilot, tome II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 1073.

8) Bernard Dort, «Marivaux «Sauvage»?», dans *Théâtre en jeu essai de critique 1970-1978*, Seuil, 1979, p. 160.

9) Anne Deneys-Tunney, « Mettre en scène La Dispute de Marivaux : 'dance with words' entre savoir et vérité, le bouger-trembler des corps », dans *Marivaudage, Théories et pratiques d'un discours*, sous la direction de Catherine Gallouët avec Yolande G. Schutter, Voltaire Foundation, 2014, pp. 214-215.

10) Marivaux, *La Double Inconstance*, dans *Théâtre complet*, édition établie par Henri Coulet et Michel Gilot, tome I, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1993, p. 220.

11) *Ibid.*, p.234.

12) 舞台を構成する他の登場人物には聞こえないが、現実世界の観客には聞こえるという点で、傍白は「対話」と「独白」の媒介機能を担っているといえる。佐々木健一氏によれば、傍白とは対話に基づく自然な劇世界に「裂目」をつくる「劇構築的」な言葉であり、そこには「作者の影」が差し込んでいる (佐々木健一、『せりふの構

造』、筑摩書房、1982、p. 83)。

1 3) ただし第十八場の、エグレがアゾールとメスランを二人共「私物化」するエゴイズムを見せたことに対して、メスルーとカリーズの「嘲笑」が共鳴するシーンは興味深い(「カリーズとメスルー：(笑って)へっへっへっへ。」(Marivaux, *La Dispute*, dans *Théâtre complet*, édition établie par Henri Coulet et Michel Gilot, tome II, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1994, p.568))。示し合わせたように重なる両者の反応は、「二重の不実」が醸成した『いさかい』の山場に配置されることで、二人がそれまで共謀していた事実を仄めかしているかのようである。

1 4) *Ibid.*, p. 563.

1 5) *Ibid.*, p. 551.

1 6) 若者達は全員白人であり、メスルーとカリーズは黒人である。そして若者達の「生みの親」は舞台上に登場せず、言及されることも無い存在である。このことから、王子の披露する自然状態は、自然性から「逸脱」していると言える。

1 7) Marivaux, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, dans *Théâtre complet*, édition établie par Henri Coulet et Michel Gilot, tome I, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1993, p. 615.

1 8) *Ibid.*, p. 615.

1 9) *Ibid.*, p. 615.

2 0) *Ibid.*, p. 616.

2 1) オルゴン氏の役割の二重性に関しては、拙稿を参照のこと(山下裕大、「マリヴォー『愛と偶然の戯れ』における身分差と恋愛心理」、『仏文研究』: Études de Langue et Littérature Françaises、第46号、2015、pp. 167-178)。

2 2) Marivaux, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, dans *Théâtre complet*, édition établie par Henri Coulet et Michel Gilot, tome I, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1993, p.638

2 3) したがって若者の恋愛を導くオルゴンの父親像は、モリエール劇の若者の恋愛を阻む父親像とは一線を画すものの、「権力関係は恋愛や結婚の経験内部に置き直されて」おり、暴力性は排除されるのではなく、その位置を変えているのである(René Démoris, « Violence et loi du père chez Marivaux », dans *Marivaux: jeu et surprises de l'amour*, Sepec, 2009, p. 174)。

2 4) Marivaux, *La Dispute*, dans *Théâtre complet*, édition établie par Henri Coulet et Michel Gilot, tome II, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1994, p. 547.

2 5) Marivaux, *Le Spectateur français*, dans *Journaux et Oeuvres diverses*, éditions de F. Deloffre et M. Gilot, Classiques Garnier, 1988, p. 114.

2 6) Marivaux, *La Vie de Marianne*, dans *Romans, récit, contes et nouvelles*, texte présenté et préface par Marcel Arland, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1949, p. 83.

2 7) やはりこの点について我々は、ジャン＝ジャック・ルソーの『人間不平等起源論』序論を想起するだろう(「なぜなら人間の現在の性質において、生来の性質と人による性質とを識別し、もはや存在せず、おそらく全く存在したことの無い、多分決して存在しないであろうある状態、しかしそれについて正しい知識を持つことが、我々の現在の状態を良く判断するために必要である状態をしっかりと知ることは、軽薄

な企てではないからである」 (Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité*, dans *Oeuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, tome III, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 123)。

2 8) Marivaux, *La Dispute*, dans *Théâtre complet*, édition établie par Henri Coulet et Michel Gilot, tome II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 547.

2 9) *Ibid.*, p. 548.

3 0) *Ibid.*, p. 548.

3 1) *Ibid.*, p. 548.

3 2) *Ibid.*, p. 548.

3 3) *Ibid.*, p. 551.

3 4) *Ibid.*, p. 552.

3 5) *Ibid.*, p. 551.

3 6) *Ibid.*, p. 551.

3 7) *Ibid.*, p. 553.

3 8) *Ibid.*, p. 553.

3 9) *Ibid.*, p. 554.

4 0) *Ibid.*, p. 563.

4 1) クリストフ・マルタンは『二重の不実』の第二幕第八場におけるフラミニアとシルヴィアの会話にも、同様の効果が認められると指摘している (Christophe Martin, «Éducatons négatives» *Fictions d'expérimentation pédagogique au XVIIIe siècle*, Classiques Garnier, 2012, p. 329)。

4 2) Marivaux, *La Dispute*, dans *Théâtre complet*, édition établie par Henri Coulet et Michel Gilot, tome II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 565.

4 3) *Ibid.*, pp. 565-566.

4 4) *Ibid.*, p. 566.

4 5) *Ibid.*, p. 569.

4 6) カリーズは闖入者が「新しい仲間」と説明した後、直ちに理想的カップルである彼らの発言を誘導する。直後のメスリスに与えられた「舞台中央に立ち止まって」というト書きは、まるで「登壇する演説者」のような振る舞いを指示するものであり、この不実発生の舞台の「祝祭的」な性格を強めている (*ibid.*, p. 569)。

4 7) *Ibid.*, p. 570.

4 8) *Ibid.*, p. 570.

4 9) *Ibid.*, p. 556.

5 0) *Ibid.*, p. 536.

5 1) *Ibid.*, p. 561.

5 2) 相手との類似性を感じ取る言葉の直前に配されたト書きは、エグレとメスランを「視覚的」にも非対称的な人物として表現している (「エグレ: 彼女 (=エグレ) は鏡で自分の姿を見る (*ibid.*, p. 556)」、「アゾール: 彼 (=メスラン) を見つめて

(*ibid.*, p. 561)) 。

53) 奥香織氏による、伝統的なアルルカン像のマリヴォー化を考察した論文は、アルルカンが劇進行の重要な役割を担う初期劇作『恋に磨かれたアルルカン *Arlequin poli par l'amour*』(1720年初演)、『恋の不意打ち *La Surprise de l'amour*』(1722年初演)、『*La Double Inconstance* 二重の不実』を分析対象としている。これら三作品は全て「新イタリア人劇団」に提供されており、マリヴォーの初期劇作がコメディ・デラルテの伝統に強い影響を受けていたことは良く知られている。実際『恋に磨かれたアルルカン』で中心的な役割を演じていたアルルカンは『偽りの打ち明け話 *Les Fausses Confidences*』(1737年初演)まで登場するが、そこではもはや存在感が薄れている。『いさかい』はコメディ＝フランセーズに提供された作品ではあるが、虚構の自然状態で成長したアゾールやメスランの振る舞いを「純粋化」するために、かつてのアルルカンの「ナイーヴ」な特徴が再利用されていると言えるだろう(『18世紀フランスのアルレッキーノ＝アルルカン―マリヴォー劇にみる伝統の継承と「抗いの演戯」―、18世紀ヨーロッパにおけるアルレッキーノの変容』、日本橋学館大学芸術フォーラム叢書5、招研社、2015、pp. 4-21)。

54) Maribeau, *La Dispute*, *op.cit.*, p. 547.

55) *Ibid.*, p. 559.

56) *Ibid.*, p. 549.

57) *Ibid.*, p. 1068.

58) *Ibid.*, p. 551.

59) *Ibid.*, p. 551.

60) *Ibid.*, p. 562.

61) *Ibid.*, p. 560.

62) *Ibid.*, p. 1079.

63) *Ibid.*, p. 545.

64) *Ibid.*, p. 547.

65) *Ibid.*, p. 546.

66) *Ibid.*, p. 546.

67) Jean-Michel Racault, «Narcisse et ses miroirs : système des personnages et figures de l'amour dans *La Dispute de Marivaux*», *Revue d'histoire du théâtre*, 1981, tome XXXIII, fasc.2, p.109

68) Maribeau, *La Dispute*, *op.cit.*, p. 546.